

СТАРИКОВА В.В., аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств

Методика анализа звукозаписи музыкального произведения

*Рецензент МИЦУЛЬ Н.Е., кандидат искусствоведения,
доцент кафедры народных инструментов
Белорусского государственного педагогического
университета имени М. Танка*

Автором предпринята попытка разработки методики анализа звукозаписи музыкального произведения на основе существующих исследований в области этномузыкологии и академического музыкального искусства. В сфере его внимания находится круг актуальных проблем, представляющих интерес для деятелей музыкального искусства – исполнителей, композиторов, музыковедов а также преподавателей высших и средних музыкальных учебных заведений.

На протяжении длительного времени музыкальное произведение существовало в двух ипостасях: нотный текст и исполнительская интерпретация. Открытие в последней четверти XIX в. способа сохранения и воспроизведения звука, стремительный технический прогресс в области звукозаписи, а также сформировавшийся более чем за столетний период фонд фонозаписей способствовали утверждению звукозаписи как еще одного варианта существования музыкального произведения. При этом укоренилось представление о том, что между системами нотации и звукозаписи (способами сохранения) имеются непреодолимые барьеры, порожденные принципиальной неперебиваемостью аналоговой записи в нотную форму, а также несовместимых подходов к фиксации музыкального произведения. Нотная запись развивалась как условный и конвенциональный способ опи-

сания звукового объекта. Физическая фиксация звука начиналась с разработки так называемых аналоговых методов.

Разрешение проблемы примирения этих двух принципов записи многие ученые видят в переводе звукозаписи музыкального произведения в нотацию посредством технических средств без участия человека. В 60–70-е гг. XX века распространение получили методы исследования, построенные на электроакустических приборах [1]. Российский исследователь П. Лобанок использует так называемую «аппаратную» методику для воссоздания текстов и изучения исполнительского стиля А. Скрябина [2].

С другой стороны, представитель российской этноинструментоведческой школы Э. Алексеев утверждает, что «Все чаще принимаемые попытки машинного анализа звучащих текстов пока что значительно уступают нотациям в простоте, нагляднос-

ти и представительности подлежащей осмыслению информации» [3, с. 41].

Как видим, в искусствоведении, обращенном к академической традиции, не сформировалось устойчивого и обобщающего представления по данному вопросу. В связи с этим целью статьи является создание комплексной методики анализа звукозаписи музыкального произведения.

Методика анализа звукозаписи музыкального произведения включает методику анализа композиторского текста и методику исполнительской реализации музыкального произведения в звукозаписи, которые хотя и основаны на общих принципах аналитической способности слуха, но вследствие различия задач, решаемых в этих исследованиях, будут несколько различны их параметры.

Внедрение в практику экспедиционной и последующей аналитической работы музыкантов-фольклористов звукозаписывающей аппаратуры и разработка научной методики нотации звукозаписи сделало доступным еще в начале XX века перевод звукозаписи в нотный текст. Подобная деятельность является основой практического этномузыковедения. Безоговорочно выступая за возможность перевода текста, Э. Алексеев оговаривает важность того, что при всем многообразии и вариантности по отношению друг к другу интерпретаций музыкального произведения, поле исполнительского варьирования достаточно жестко ограничено композиторским нотным текстом: «За всеми, порою достаточно вольными, исполнительскими интерпретациями всегда, так или иначе ощущается присутствие однозначно зафиксированного в нотах письменного оригинала – уртекста» [3, с. 27]. Следствием этого является возможность безошибочной идентификации композиторского сочинения.

Любой музыкальный текст содержит целый комплекс разнородных текстов. Э. Алексеев разграничивает их по значимости: «Прежде всего, это собственно нотный текст, то есть конкретный мелодико-ритмический рисунок, который воспроизводится на традиционном нотном стане (или на си-

стеме станов – при многоголосии). Вторую группу текстов, составляющих комплексную нотацию, представляют разного рода ключи, графы, схемы и формулы (буквенные и цифровые), сопровождающие основной нотный текст и задающие правила его прочтения или декодирования» [3, с. 48–49].

Блок этих текстов требует от исследователя достаточно большого нотировочного опыта и прочной теоретической базы, ответственного музыкального опыта, развитого слуха, ориентации в стилевых особенностях этого периода.

Очевидным является то, что исследование звукозаписи музыкального произведения строится в первую очередь на слуховом анализе, основанном на собственно аналитической возможности музыкального слуха, и связанным с «инициативным слухом», с «интонационной» составляющей и «слуховой» памятью вообще, то есть способностью «внутреннего представления». Среди способностей «внутреннего представления» наиважнейшими представляются следующие: интонационная, слуховая память, анализ звуковых фраз, созвучий, голосоведения, ладовый и слуховой анализ объектов методом ассоциирования «сонантности».

В случае восстановления и изучения композиторского текста преимущество сохранился за нотным текстом как таковым. А. Соколов определяет графический текст как «композиторские средства», «стабильный, неизменный каркас произведения» [4, с. 180]. Таким образом, в композиторском тексте стабильными элементами являются звуковысотность, ритм, гармония, фактура, темп.

Опыт перевода музыкального текста из формы звукозаписи в графическую форму наработан в этномузыковедении, но недостаточно адаптирован для применения к произведениям академической традиции. Для материала, исследуемого этнографами, в определенной мере характерна фактурная прозрачность, зачастую интонационная свобода от темперированного строя. Произведения академической музыкальной культуры, изучаемых и анализируемых музыковедами,

свойственны тембровая и фактурная насыщенность звучания, интонационное, агогическое и артикуляционное многообразие. Вместе с тем, методика самого процесса перевода звучащего текста едина.

На основе таблицы средств выявления содержательной специфики фольклорной мелодии, представленной Э. Алексеевым [3, с. 52—53], автор предлагает параметры перевода звучащего текста музыкального произведения в графический:

I. Общая характеристика звучания – число и конфигурация нотных строк, отражающих общую фактуру звучания и ее эволюцию на протяжении нотированного образца, порядок вступления и чередования голосов:

- состав участников;
- фактура.

II. Звуковысотность: ее фиксация – ключевая проблема нотного письма. Обязательная принадлежность нотного стана – звуковысотные ключи, знаки альтерации, ладотональные особенности, тембро-регистровая сторона звучания:

- звукоряды;
- лады (и модуляции);
- гармонический склад;
- микроинтервалика;
- тесситура (тембро-регистры).

III. Временные отношения – ощущение внутренней пульсации, вне которой невозможно членить звуковой поток, а следовательно, и приступать к записи на бумагу. С установления пульсирующей доли и выбора соответствующей нотной единицы обычно и начинается процесс нотирования:

- темп;
- тип ритмики;
- ритмические структуры;
- вариантность ритма;
- тип метрики;
- вариантность метрики.

IV. Мотивно-тематическое строение – ориентация на общемузыкальные принципы сегментации мелодического целого. Отталкиваясь от ритмического и звуковысотного-линейного подобия повторяющихся мелодических ячеек, от характерных интервалов, от соотношения долгих и кратких длительностей, от акцентов, группирующих

вокруг себя близлежащие звуки, наконец, от интуитивно ощущаемых цезур, нотировщик способен так или иначе структурировать музыкальный поток в мелодико-тематическом отношении. Способы тематического членения нотного текста: фразировочные лиги, горизонтальные скобки над или под нотным станом, различные буквенные обозначения:

- типовые попевки;
- варьирование попевок;
- попевочная драматургия.

V. Синтагматическая структура, композиция – аналитическая нотировка, дающая возможность непосредственного отражения в конфигурации нотного текста ее композиционных закономерностей:

- строение мелодической строфы;
- композиция музыкального целого.

Последовательность расшифровки у каждого нотировщика будет различаться в силу индивидуальных особенностей. В данном случае подобная нотация остается своего рода искусством, предполагающим свои не до конца формализуемые секреты, приемы и постоянно совершенствующиеся навыки. Последние позволяют приспособлять наработанные правила нотной записи звукового материала, всегда обновляющегося и принципиально неисчерпаемого.

Восстановление нотного текста – одна из форм работы музыкантов-исполнителей. Следует отметить, что не всегда все компоненты звукозаписи музыкального произведения попадают в поле зрения «расшифровщика». Использование параметров перевода звучащего текста академической традиции в графический систематизирует навыки музыкантов, имеющих опыт в подобном виде деятельности, а для начинающих может служить опорой и основой для освоения новых возможностей.

Методика анализа исполнительской интерпретации, направленная на изучение индивидуальных особенностей трактовки, несколько отлична от методики анализа композиторского текста. Вопросы, посвященные сравнительному анализу исполнений и расшифровке исполнительских интерпретаций, изучению особенностей индивиду-

альных стилей интересуют исследователей на протяжении всего периода существования звукозаписывающих и звукоанализирующих устройств.

Рассмотрение звукозаписей исполнительских интерпретаций музыкальных произведений для дальнейшего сравнительного анализа предполагает изучение индивидуальных исполнительских приемов, не обозначенных в графической записи. На основе отмеченного можно сделать вывод, что исполнительская интерпретация обладает мобильными, подвижными элементами, которые не поддаются фиксации в нотном тексте композитора. А. Соколов к мобильным исполнительским средствам относит агогику, силу звука, звуковысотную интонацию, тембр [4, с. 180]. Существуют и другие классификации исполнительских средств, построенные по принципу методической целесообразности: штрихи, туше, артикуляция, педаль, регистровка и т.п.

В 1970-е гг. О. Сахалтуева и Е. Назайкинский предложили методику сравнительного анализа исполнительских средств с использованием графиков, фиксирующих агогические, динамические и интонационные особенности исполнения. По мнению авторов, для сравнительного анализа исполнительских интерпретаций первой задачей является последовательное описание исполнительских вариантов произведения, что станет основой для сравнения и выявления различия и общности интонационных, динамических и темповых закономерностей, а также их взаимосвязей и соотношений [5, с. 83]. Кроме того, О. Сахалтуева и Е. Назайкинский обращают внимание на «различие трех разных временных масштабов их действия: малого – микроучастки формы, отдельные мотивы, обороты, такты; среднего – фразы, предложения, периоды; и крупного – форма в целом или ее большие разделы» [5].

Первый уровень характеризуется свойствами самой звуковой материи: интонация, динамические нюансы, артикуляционные возможности, агогика, штрихи, тембр.

Второй уровень – фразы, предложения, периоды, где в наибольшей мере проявляются логико-синтаксические стороны агогики, динамики и интонации. Прежде всего, это возможности членения и объединения, используемые для фразировки.

Третий уровень – уровень композиционного целого, на восприятии которого архитектоника всего произведения или его относительно крупной части охватывается как нечто единое.

Схожую методику анализа исполнительских средств предлагает А. Соколов, выделяя три уровня формообразования: фонический – выбор типа звучания; синтаксический – исполнительские приемы и выполняемые ими функции; композиционный – рассматривается как реализация драматургии [4, с. 183–186].

В результате анализа работ ряда исследователей можно сделать вывод, что методика анализа звукозаписи музыкального произведения, основанная на трехуровневом формообразовании, структурирует сам процесс исследования музыкального произведения и позволяет добиться его последовательности и всесторонности, а также приводит к определенной схематичности, которая зачастую не является основой большинства музыковедческих исследований в этой области. Применение методики трехуровневого анализа звукозаписи музыкального произведения вследствие упорядоченности самих этапов процесса ставит на путь научного исследования сам анализ звукозаписи музыкального произведения.

Методика анализа звукозаписи музыкального произведения открывает новые возможности в области музыкального искусства:

1. Восстановление, казалось бы, безвозвратно утерянных музыкальных сочинений (что обусловлено политическими и социально-экономическими условиями, характерными для XX столетия) и введение их в концертно-сценическую практику.

2. Расширение возможностей научных исследований исполнительского искусства.

1. Назайкинский, Е. О применении акустических методов исследования в музыковедении / Е. Назайкинский, С. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыковедении: сб. ст.; под ред. С.С. Скребкова. – М., 1964. – С. 3–17.
2. Лобанов, П. Расшифровка звукозаписи в анализе творчества пианистов / П.В. Лобанов // Ученые записки / Гос. учреждение культуры. Мемориальный музей А.Н.Скрябина. – М.: Сорек-полиграфия, 2002. – Вып.4. – С. 126–134.
3. Алексеев, Э.А. Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э.А. Алексеев. – 1-е изд. – М.: Сов.комполитор, 1990. – 168 с.
4. Соколов, А.К. К проблеме анализа исполнительской интерпретации как формы существования музыкального произведения / А.К. Соколов // Проблемы организации музыкального произведения: сб. науч. тр. – М., 1979. – С. 179–198.
5. Сахалтуева, О. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грезы») / О. Сахалтуева, Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука: сб.ст.; под ред. Е.В. Назайкинского. – М., 1970. – Вып. 1. – С. 59–94.

Статья поступила в редакцию 16.09.09